DOI: 10.11649/a.2239
Article No.: 2239

Adeptus pismo humanistów
nr 16/2020 r.

Aleksandra Feder – slawistka, serbistka, absolwentka studiów licencjackich i magisterskich w Instytucie Slawistyki Zachodniej i Południowej UW. Spośród jej głównych zainteresowań badawczych należy wymienić wpływ religii na budowanie tożsamości narodowej w krajach byłej Jugosławii, polityczny i kulturowy kontekst funkcjonowania Cerkwi prawosławnych w krajach byłej Jugosławii oraz turbo-folk – jego estetykę i konteksty kulturowe, społeczne i polityczne.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0759-5022
e-mail: am.feder@student.uw.edu.pl

Aleksandra Feder

# Świątynia serbskich zwycięstw i pokus. Przyczynek do wizualnej teologii narodowej

## Założenia wstępne

Świątynia Świętego Sawy w Belgradzie jest obiektem o wyjątkowej i złożonej symbolice. Znajduje się w emblematycznym miejscu – na wzgórzu Vračar, dziś dzielnicy miasta, gdzie wedle przekazu historycznego i narodowo-mitologicznego w 1594 roku Turcy dokonali spalenia szczątków świętego Sawy – „ojca" i „patrona" narodu (zob. Gil, 2005; Bandić, 2010). Świątynia jest największą cerkwią prawosławną na Bałkanach. Pierwsze inicjatywy zaprojektowania tego monumentalnego obiektu sakralnego pojawiły się pod koniec XIX wieku. Budowa została rozpoczęta w latach trzydziestych XX wieku, lecz szybko przerwała ją druga wojna światowa. W czasach socjalistycznej Jugosławii władze odrzucały prośby dotyczące kontynuowania prac przy obiekcie ze względów ideologiczno-politycznych. Dopiero w latach osiemdziesiątych, już po śmierci marszałka Josipa Broza Tity (4 maja 1980), ówczesna władza pozwoliła wznowić budowę (1985 rok). Trwa ona do dziś. Do początku 2020 roku została ukończona i udekorowana jedynie znajdująca się w świątynnej krypcie cerkiew dolna. W niniejszym artykule rozważę problematykę wizualizacji postaci i wydarzeń znanych z serbskiej historii, których

The study was conducted at the author's own expense.
No competing interests have been declared.
Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.

przedstawienia ikonograficzne zdobią wnętrze tejże krypty. Przeanalizuję je jako przykład (re)konstruowania wizualnej teologii narodowej.

Zastosowany przeze mnie termin – wizualna teologia narodowa – łączy w sobie kilka pojęć, a mianowicie: teologia narodu, teologia narodowa i teologia wizualna. Pierwszym z nich na gruncie polskim zajmował się m.in. Czesław Bartnik. Będąc teologiem i księdzem rzymskokatolickim, teologię narodu określał jako przejaw świadomości bytowej narodu wywodzącej się z doświadczenia historycznego i funkcjonowania w świecie chrześcijańskich wartości. Świadomość ta wyrasta z sekularnych źródeł poznawczych, np. z historii oraz pozostaje paralelą biblijnych prawd. Bazuje na odniesieniu do archetypicznych wizji – przede wszystkim do starotestamentowego Narodu Izraelskiego, uznając go za rzeczywistość objawioną i kształtowaną przez Stwórcę (Bartnik, 1999, s. 62). Autor wyraźnie zaznacza, że teologia narodu w swojej istocie nie stanowi przejawu nacjonalizmu, sakralizacji narodu czy megalomańskich wyobrażeń o nim. W przypadku etnocentrycznych czy wręcz nacjonalistycznych koncepcji narracyjnych należałoby mówić, dla rozróżnienia tych dwóch perspektyw, o teologii narodowej. W nawiązaniu do pracy Bartnika, którą uznaję za punkt orientacyjny dla swoich rozważań, teologię narodową rozumiałabym jako sposoby konceptualizacji narodu oraz zakorzenione w wyobrażeniu religijnym tryby myślenia o nim jako o wspólnocie wiernych skonsolidowanej wokół ujednoliconej, opartej na zmitologizowanej i podporządkowanej celom politycznym wizji przeszłości oraz warunkowanej przez nią projekcji przyszłości. Tego rodzaju konstrukcje historiozoficzne mogą być wyrażone w formie tekstowej lub wizualnej. W specyficznej przestrzeni cerkiewnej język obrazów niesie treści równorzędne słowom, a nawet je poprzedza, jest zatem doskonałym środkiem ideologicznej perswazji.

Kolejne wspomniane przeze mnie pojęcie – teologia wizualna – interpretowali na gruncie polskim m.in. teolog i duchowny katolicki Wiesław Kawecki oraz kulturoznawca Jan Stanisław Wojciechowski. Kulturoznawczą koncepcję drugiego badacza uważam za szczególnie istotną w kontekście moich rozważań. Podjęta przez Wojciechowskiego próba określenia, czym jest „locus theologicus kultury wizualnej" w stosunku do definicji stricte teologicznej bazuje na przesunięciu akcentów znaczeniowych; „na zastąpieniu pewnych treści innymi" (Wojciechowski, 2015, s. 162). Według interpretacji teologicznej (zaproponowanej przez teologów i duchownych katolickich Ignacego Bokwę czy też Andrzeja Draguły), „locus theologicus" koncentruje się na „interpretacji wydarzeń religijnych, w których istotną treścią jest wzrokowe rozpoznanie Boga i Jezusa Chrystusa", gdyż w sztuce religijnej „oscyluje wokół siły tkwiącej

w wierze" (Wojciechowski, 2015, s. 162). Natomiast rozważania Wojciechowskiego sprowadzają się do zdefiniowania tego terminu jako „ukrytego faktora procesu widzenia", który przesądza „o powstaniu swoistej więzi pomiędzy obrazem, przedmiotem obrazowania i podmiotem podejmującym wysiłek widzenia" (Wojciechowski, 2015, ss. 162–163). W szeroko pojętej kulturze wizualnej doświadczenie to mogą wywoływać elementy bezpośrednio należące do sfery sacrum (bądź z nią powiązane), jak również – co zauważa Wojciechowski – narodowe traumy. Innymi słowy, „locus theologicus" to podświadomie występujący czynnik, który uczestniczy w rozpoznaniu obrazu i determinuje jego odbiór. Aktywuje się zatem podczas szeregu relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a przedmiotem wizualnym.

Moje założenia są zbieżne z kulturoznawczym ujęciem Wojciechowskiego, gdyż jak twierdzi badacz należy się doszukiwać „złożoności tkwiącej w całej relacji jaką pociąga za sobą każdorazowe zaangażowanie człowieka w proces obcowania z obrazem" (Wojciechowski, 2015, s. 164). Przekaz ikonograficzny będący przedmiotem analizy niniejszego artykułu ma szczególny status, ponieważ jego ramę stanowi przestrzeń kultu religijnego. Kluczem do interpretacji przedstawień wizualnych należy uczynić także zagadnienia związane z antropologią widzenia, a nie tylko z ikonologią jako taką, ukierunkowaną na dekodowanie treści obrazu. Przedstawienia ikonograficzne traktuję jako spójne pole wizualne, czyli – za kulturoznawczynią Iwoną Kurz – jako dynamiczną przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością. Uznaję tę przestrzeń za obszar pełen zjawisk wizualno-tekstualnych (Kurz, 2012, s. 12) – obszar, który został zaprojektowany tak, by oddziaływał na odbiorcę w określony sposób. A zatem, w nawiązaniu do słów historyka sztuki W. J. T. Mitchella, pytam, „czego chcą obrazy" wypełniające wnętrze belgradzkiej świątyni? Amerykański badacz mówi o wizualnej konstrukcji pola społecznego, ponieważ znaki wizualne w przestrzeni społecznej zorganizowane są tak, aby człowiek – istota widząca – był w stanie odczytać ich treść (Mitchell, 2012, s. 59).

W nawiązaniu do tych założeń teoretycznych, jednym z moich celów jest analiza ikonografii jako zbioru obrazów, który został zaprojektowany w taki sposób, żeby generował przekaz uwzględniający społecznie uwspólnione kody symboliczne oraz „ukryty faktor procesu widzenia". Ten drugi wywoływałby odniesienia do religijnych motywów warunkujących tryby rozpoznania narodu jako wspólnoty, którą konsoliduje konfesja, a dokładnie rzecz ujmując, jej specyficzny wariant utrwalony przez wielowiekową tradycję.

W przypadku Serbów korzenie idei wybraństwa sięgają średniowiecza i wiążą się ściśle z interpretacją wydarzeń historycznych przez pryzmat ówczesnej teologii politycz-

nej. Ciągłość funkcjonowania Serbskiej Cerkwi Prawosławnej (SCP), jako jedynej instytucji podtrzymującej podmiotowość polityczną Serbów w okresie niewoli tureckiej, zapewnia trwałość tej wizji. Jak twierdzi egiptolog Jan Assmann: „Z zasady bycia wybranym wynika zasada pamięci". Narody myślące o sobie w tym kluczu zdają się być społecznie zobowiązane pamiętać (Assmann, 2020, ss. 46–47). Przedstawienia losów narodu za pomocą języka obrazów użytego w funkcji medium pamięci wykorzystują motywy zakorzenione w tradycji, w tym szeroko pojętej kulturze wizualnej: w sferze wizualnych wyobrażeń, konwencji i stylów ikonograficznych. Motywy te w podejmowanym przeze mnie przypadku można też uznać za wizualną prezentację figur pamięci, których reprodukcja stanowi jeden z emblematów polityki symbolicznej i polityki pamięci w kraju. Sprawnie prowadzona polityka pamięci jest bowiem gwarantem pamięci grupowej (Assmann, 2019, s. 192). Konsoliduje ona społeczność poprzez ponowne przeżywanie (często wyobrażonych) momentów istotnych dla podtrzymywania poczucia wspólnoty oraz wspiera identyfikację z tym, co minione. W ten sposób wspólnota zostaje umocniona zarówno w wymiarze synchronicznym, jak i diachronicznym; w aspekcie przestrzennym i czasowym. Pamięć – wedle rozważań badaczki pamięci zbiorowej i kulturowej Aleidy Assmann – jest zarówno retro-, jak i prospektywna, warunkuje zatem postrzeganie przyszłości przez daną wspólnotę. Ze względu na wektor skierowany w przód, pamięć zbiorowa wymaga permanentnego wzmacniana, aby zapewnić międzypokoleniowe kontinuum pamiętania (Assmann, 2019, ss. 190–191). W serbskiej kulturze już od średniowiecza doskonałym wspornikiem społecznej pamięci są obrazy – zwłaszcza posiadające długą tradycję ikony i freski.

Nacechowana boską ciągłością ikona spogląda w przyszłość (zob. Evdokimov, 2003), tak samo jak abstrakcyjna w swojej istocie pamięć. W tej perspektywie wizualna teologia narodowa jawi się również jako przejaw narodowego upamiętnienia. Jest ono niekiedy skrupulatnie zaprogramowane, a przede wszystkim umocowane w systemie ideowym prawosławia. Dlatego, analizując i interpretując przedstawienia ikonograficzne i ich organizację za pomocą narzędzi zaczerpniętych z semiotyki, dokonam dekonstrukcji mechanizmów mitologizacji narodowej przeszłości. Jako składowe symbolicznego uniwersum Serbów są one powiązane wzajemnymi relacjami, dzięki czemu mogą wytwarzać konkretne przesłanie ideologiczno-polityczne. Cerkiewne polichromie jako dzieło sztuki są „znakiem bądź też tekstem artystycznym domagającym się odczytania" (Wolińska, 2004, s. 140); jako znak nierozerwalnie zespalają to, co znaczone i to, co znaczące; funkcjonują na planie denotacyjnym i konotacyjnym (zob. Barthes, 2009). Co więcej, zgodnie z teologią ikony

cerkiewne przedstawienia spoglądają w przód, w przyszłość, do innego wymiaru. Należą do specyficznego planu czasowego – istnieją w zasadzie poza ziemskim czasem. Wedle zajmującego się semiotyką ikony teologa Pawła Florenskiego, ikona nie jest kompozycją przypadkową – jest dziełem napisanym językiem barw, symboli, tekstu, pełnym ukrytych znaczeń (zob. Florenski, 1984). W rozumieniu tym ikona stanowi znak innej – ponadwymiarowej – rzeczywistości.

Pamiętając, że analizie zostaje poddane wnętrze cerkwi, zastanawiam się, w jaki sposób organizacja przestrzeni sakralnej może wyrażać (auto)przekonania SCP o kondycji duchowej Serbów, którzy są projektowanymi odbiorcami wizualnego komunikatu. Analizuję także znaczenie lokalnej Cerkwi jako instytucji religijno-społecznej, która kontroluje konstruowanie przekazu ikonograficznego w nowo budowanych oraz modernizowanych obiektach kultu religijnego. Zjawisko pobudzenia i programowania religijności zintensyfikowało się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, po rozpadzie socjalistycznej Jugosławii. Wtedy właśnie republiki uwikłane w postzależnościowy proces reinterpretowania spuścizny kulturowej i historycznej rozpoczęły poszukiwania emblematów, które stanowiłyby podporę, reprezentację oraz wzmocnienie narodowej tożsamości każdej z nich. Najważniejszą cechą dystynktywną narodów postjugosłowiańskich stała się religia, która traktowana jest jako nośnik ideologii (zob. Malešević, 2011).

## Cerkiew pamięci

Świątynia naszych zwycięstw i pokus (serb. *Hram naših pobeda i iskušenja*) – w ten sposób zatytułowany został wywiad z Jovanem Atanaskoviciem, jednym z twórców ikonografii w centralnej serbskiej Świątyni Świętego Sawy (Atanasov, 2019). Chociaż to zdanie nie pada w trakcie rozmowy, ale jest jedynie komentarzem dziennikarza prowadzącego wywiad, zdaje się trafnie określać charakter belgradzkiego kompleksu cerkiewnego. W jego górnej części, czyli cerkwi głównej, od lat trwają prace wykończeniowe. Przedmiotem rozmowy o istniejących już zdobieniach pozostaje więc znajdująca się siedem metrów pod ziemią Krypta[1], za której freski odpowiadały cztery zespoły, w tym jeden pod kierunkiem Atanaskovicia. Dolna cerkiew jest w tym momencie jedyną dokończoną, wizualnie spójną i narracyjnie konsekwentną przestrzenią w tej największej serbskiej świątyni. Poświęcona

[1] W odniesieniu do cerkwi dolnej Świątyni Świętego Sawy będę w dalszej części tekstu używać określenia „Krypta", stosując zapis wielką literą.

została wielkiemu księciu Lazarowi Hrebeljanoviciowi (1329–1389) i jest cerkwią jego pamięci (serb. *spomen-crkva*).

Jak głosi przekaz epicki, gdy w roku 1389 na Kosowym Polu doszło do starcia obrońców chrześcijaństwa z wyznawcami islamu, serbski książę Lazar stanął przed dylematem w mityczny sposób determinującym losy narodu. Musiał dokonać wyboru pomiędzy Królestwem Ziemskim a Królestwem Niebieskim. Lazar zdecydował się ponieść męczeńską, ale honorową śmierć – oddał doczesne życie ziemskie w zamian za nieskończoną Niebiańską Serbię (serb. *Nebeska Srbija*). Swym heroicznym czynem na wieki dołączył do mitycznego panteonu świętych serbskich władców. Mitologia ludowa gloryfikuje dylemat Lazara, podkreślając tragizm narodu ziemskiego i zbawienie, które czeka go w niebie. Motyw ten do dziś ma ogromny potencjał mitotwórczy (zob. Bandić, 2008; Čolović, 2016; Czamańska & Leśny, 2015).

Postać księcia Lazara można interpretować jako figurę pamięci (drugą po świętym Sawie w narodowym panteonie), która symbolizuje jednoznaczne otwarcie tej wspólnoty na wieczne Królestwo Niebieskie i która na wieki pozostawiła swój naród na granicy sfery sacrum i profanum. Zasadniczo status monarchiczny księcia nie jest określany jednoznacznie. Z jednej strony, zważywszy na potrzebę zachowania ciągłości trwania diarchicznego systemu, w kręgach cerkiewnych poszukiwano bezpośrednich związków Lazara z uświęconą dynastią Nemanjiciów[2]. Dzieje królewskiej rodziny Nemanjiciów stanowią fundament serbskiego mitu założycielskiego. Ten utrwalony w tradycji oralnej przekaz traktuje o rzeczywistości uświęconego początku – o włączeniu Serbii do kręgu chrześcijaństwa wschodniego, które jest ściśle związane z ustanowieniem podmiotowości politycznej serbskich ziem. Wkomponowanie Lazara w stricte „nemanjiciowskie" kontinuum symboliczne samo w sobie uświęcałoby jego postać. Wedle alternatywnej narracji świętość księcia miałyby sankcjonować nie jego korzenie, lecz szlachetne czyny – mądre władanie serbskimi ziemiami oraz poświęcenie dla narodu (Čolović, 2016, ss. 32–49). Mnogość dylematów interpretacyjnych postaci Lazara może dowodzić, że dla recepcji jego postaci bardziej niż zawarte w kronikach historycznych fakty liczą się wzmacniające pamięć i nacechowane emocjonalnie aspekty symboliczne.

[2] Dynastia Nemanjiciów władała ziemiami serbskimi od końca XII wieku do drugiej połowy XIV wieku. Jej założycielem był wielki żupan serbski Stefan Nemanja. Najmłodszy syn Stafana Nemanji – Rastko – wstępując do zakonu, przyjął imię Sawa. Jako duchowny doprowadził do utworzenia Autokefalicznej Serbskiej Cerkwi Prawosławnej (1219 rok). Władcy z dynastii Nemanjiciów wyznawali zasadę symfonii pomiędzy państwem a Cerkwią – utrzymywali strukturę diarchii, w tym znaczeniu współistnienia władzy świeckiej i kościelnej.

## Fundament tradycji?

Krypty były pierwotnie miejscami pochówku kapłanów, władców czy też innych osób istotnych dla wspólnoty wiernych. Także w przypadku Świątyni Świętego Sawy część Krypty w przyszłości ma zostać wydzielona w celu stworzenia miejsca spoczynku dla patriarchów SCP. Teraz w wymiarze symbolicznym można ją interpretować jako grób księcia Lazara, który – jak już wspominałam – spaja jednocześnie dwa plany: ludzki i boski. W swoim charakterze Świątynia Świętego Sawy to – na wzór Eliadowskiego *axis mundi* (Eliade, 1999) – oś łączącą ziemię z niebiosami, sacrum i profanum.

Krypta stanowi mocny fundament świątyni. Moc semiotyczna cerkwi dolnej jako fundamentu wynika nie tyle z właściwości fizycznych (jak w przypadku znanej z epiki ludowej kamiennej podstawy wznoszonego przez księcia Lazara monasteru Ravanica, zob. "Zidanje Ravanice", 1973, ss. 208–211), ile z wartości kulturowej i duchowej. Wartości te symbolizować może wszechobecne w przestrzeni Krypty złoto – ukazujące bogactwo nie tyle materialne, ile kulturowe. Chociaż barwę tę wykorzystuje się w obiektach sakralnych ze względu na jej walory dekoracyjne konotujące przepych i dobrobyt, złoto niesie ze sobą również wyraźny pierwotny sens symboliczny. Barwa ta pozostaje najczęściej wykorzystywana w tradycji ikonograficznej, ponieważ wyobraża światło i rzeczywistość pozaziemską. Paweł Floreński słowami maluje ją następująco:

> Złoto – w dziennym, rozproszonym świetle – zdaje się być czymś barbarzyńskim, ciężkim, pozbawionym wszelkiej treści. To samo złoto – oświetlone migotliwym płomieniem lampki oliwnej czy świecy – nabiera życia, mieni i skrzy się miriadami blasków, jak gdyby pragnąc zwrócić naszą uwagę na istnienie innych, nieziemskich światów w przestrzeni nad nami. Złoto, ten umowny atrybut świata nadprzyrodzonego, w muzeum przeradza się w coś urojonego, alegorycznego. Natomiast w świątyni, w świetle niezliczonych lampek oliwnych i świec, staje się czymś obrazowym, symbolicznym (Florenski, 1984, s. 35).

W swoim opisie Florenski zwraca uwagę, że jedynie w przestrzeni sakralnej złoto jest wyrazem innej, ponadziemskiej rzeczywistości. Z kolei badaczka ikon Irina Jazykowa odnajduje w złocie bezpośrednią alegorię starotestamentowych wizji:

> Złoto oznacza jasność Bożej chwały, w której przebywają święci, jest to światłość niestworzona, nie znająca dychotomii „światłość-ciemność". Złoto jest symbolem Niebieskiej Jerozolimy, o której w Apokalipsie św. Jana Ewangelisty powiedziano, że jej rynek to „czyste złoto jak szkło przezroczyste" (Ap 21,21). [. . .] **Złoto jako najcenniejszy materiał na ziemi służy do wyrażenia tego, co jest najcenniejsze w świecie ducha** [podkr. A.F.] (Jazykowa, 1998, s. 32).

To, co Jazykowa określa najcenniejszym w świecie ducha, w wyrazie symbolicznym dla odrodzonych społeczeństw postjugosłowiańskich przejawia się w pielęgnowaniu tradycji. W przypadku serbskim ten bizantyjski przepych odwołuje się do czasów najznamienitszych z historycznego oraz narodowo-mitologicznego punktu widzenia – do rozkwitu średniowiecznego państwa, tzw. złotego wieku dynastii Nemanjiciów (serb. *zlatno doba Nemanjića*, XIII–XIV wiek). Poprzez przemyślane dobranie stylu współcześni architekci polityki kulturowej – np. politycy, hierarchowie cerkiewni – próbują wskazać projektowanemu odbiorcy tego przekazu obrany przez siebie kierunek ideologiczny, który wiąże się z autentycznością i ciągłością starej kultury serbskiej, czyli jej prawosławnym obliczem i bizantyjskością. W cechach tych hierarchowie cerkiewni, politycy i działacze społeczni upatrują ratunku, a wręcz zbawienia dla współczesności (Čolović, 2014, ss. 11–12).

Analizując liczne przedstawienia ikonograficzne w Krypcie i ich przekaz wizualno-tekstualny, można stwierdzić, że konstruowany fundament serbskiej tradycji ustanawiają przede wszystkim wybitni przodkowie, którzy tworzyli serbski naród „tu", i którzy teraz patronują mu „stamtąd". Cerkiew świętego księcia Lazara została zaprojektowana na planie krzyża. Świątynia bizantyjska – jak określa znawca serbskiej sztuki sakralnej Mileta Prodanović – stanowi mikrokosmos, a jej topografię sakralną charakteryzuje silna hierarchizacja poszczególnych poziomów przedstawień ikonograficznych. Na poziomie najbliższym ziemi, na wysokości wzroku znajdują się figury związane ze światem doczesnym, a na poziomach wyższych – te przynależące do świata niebiańskiego (Prodanović, 2010, s. 11). Zatem analogicznie przestrzeń górną – sklepienie Krypty – stanowią malowidła odwołujące się do życia Chrystusa i wydarzeń biblijnych. Na ścianach zaś znajdują się freski ukazujące sceny oraz postaci znane z serbskiej historii oraz mitologii narodowej.

Kierownik jednego z zespołów wykonujących prace w Krypcie, wykładowca akademicki Goran Jović, zwraca uwagę na podobieństwa, które można dostrzec pomiędzy egipskimi malowidłami, bizantyjską ikoną oraz modernistycznym obrazem (Jović, 2015). W średniowiecznych świątyniach freski pełniły funkcję perswazyjnych komunikatów dla wiernych, które miały duchowo dyscyplinować wspólnotę. Dzisiaj również te treści wizualne mogą oddziaływać na wizję świata, którą kreuje w swojej głowie ich odbiorca. Przedstawienia ikonograficzne, które zdobią wnętrza cerkwi prawosławnych, można pod pewnymi względami przyrównać do „Biblii dla ubogich" – przemawiania do wiernych językiem obrazów. Ich walory artystyczne są nie mniej ważne niż ideologia, której są nośnikami (Jazykowa, 1998, s. 19). Przedstawienia ikonograficzne zawierają w sobie „język przypowieści", ponieważ opowiadają historię stworzenia (Jazykowa, 1998, s. 24). Bogate w swojej formie freski, które znajdują się w Krypcie, tworzą

wizualny „Serbski Najnowszy Testament". Opowiadają „serbską historię stworzenia" – są wizją świata w obrazach porządkowaną przez określoną wykładnię historyczną czy też historiozoficzną.

## „Serbski Najnowszy Testament" – ikonografia Krypty

Teologowie odpowiedzialni za wybór ikonografii i zatwierdzenie jej kompozycji zadecydowali, że autorzy fresków w Krypcie mają wzorować się na motywach cerkiewnych Monasteru Studenica[3]. Jeden z twórców, wspomniany już wcześniej Goran Jović przyznaje, że w swojej twórczości inspiruje się złotym wnętrzem Cerkwi świętej Trójcy Monasteru Sopoćani. Mimo że nie była ona pierwszą cerkwią fundatorską Nemanjiciów, uważa ją za prototypową dla serbskiego stylu malarstwa sakralnego i uznaje za punkt odniesienia dla późniejszych artystów (Jovanović, 2015). Mileta Prodanović traktuje Monaster Sopoćani jako kulminację serbskiego stylu cerkiewnego, maksimum artystycznego wyrazu, jakie można było osiągnąć na ziemiach średniowiecznego państwa Nemanjiciów. Badacz ocenia, że estetyka i wnętrze tej budowli to „coś więcej niż jedynie synteza walorów ówczesnej sztuki (tłum. A.F.)"[4] (Prodanović, 2010, ss. 61–63).

Świątynia w swej istocie posiada dwa prototypy – ziemską Świątynię Jerozolimską i Niebiańską Jerozolimę, która objawi się po powtórnym przyjściu Chrystusa (*Biblia Tysiąclecia*, 2003, Apokalipsa Świętego Jana 21: 15–16). Na podstawie obserwacji ikonografii serbskich obiektów sakralnych można stwierdzić, że ich wnętrza są wizualizacją mitycznej Niebieskiej Serbii – boskiej krainy, do której przenieśli się znamienici przodkowie. Znajdujące się w Krypcie freski, które zostały poświęcone postaciom serbskiej historii i epiki, można podzielić na kilka kategorii tematycznych – symbolicznych i pamięciowych.

Pierwszą z kategorii są malowidła odnoszące się do wydarzeń związanych z początkową fazą trwania państwa Nemanjiciów (koniec XII wieku, początek XIII wieku). Występują na nich postaci takie jak: wielki żupan Stefan Nemanja, pierwszy król serbski Stefan (Pierwszy Koronowany, serb. *Prvovenčani*) oraz święty Sawa. Nad jednym z dwóch wejść do wnętrza znajdują się kompozycje: „Sobór w Žičy" (serb. *Sabor u Žiči*) i „Koronacja świętego Stefana Pierwszego Koronowanego" (serb. *Krunisanje svetog Stefana Prvovenčanog*). Łączy je wizualnie miniatura Monasteru Žiča, który był pierwszą siedzibą arcybiskupów autokefalicznej od

[3] Monaster Studenica stanowi fundację założyciela dynastii Nemanjiciów – Stefana Nemanji. Z tego względu jest również miejscem jego pochówku.

[4] Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie Autorki artykułu.

1219 roku Serbskiej Cerkwi Prawosławnej[5]. Po przeciwległej stronie, nad drugim wejściem, umieszczona została kompozycja będąca połączeniem fresków „Przeniesienie relikwii świętego Symeona do Studenicy" (serb. *Prenos moštiju svetog Simeona u Studenicu*) i „Święty Sawa godzi braci" (serb. *Sveti Sava miri braću*). Pomiędzy nimi namalowano wizerunek Monasteru Studenica (a dokładniej jego głównej cerkwi pod wezwaniem Zaśnięcia Bogurodzicy, serb. *Bogorodična crkva*[6]). Postać świętego Sawy została również przedstawiona w centralnej części Krypty, a mianowicie na monumentalnym fresku „Przez Boga zgromadzony sobór świętego Sawy i świętego księcia Lazara" (serb. *Bogomsabrani sabor svetog Save i svetog kneza Lazara*). Święty Sawa oraz książę Lazar (w epice ludowej nazywany również cesarzem, serb. *car Lazar*) zasiadają na dwóch tronach Królestwa Niebieskiego – otoczeni dynastycznymi władcami oraz arcybiskupami (wśród których znajduje się święty Symeon, czyli Stefan Nemanja trzymający w dłoniach makietę swej cerkwi fundatorskiej w Studenicy). Istotny jest fakt, że na wspomnianym przedstawieniu jedynie jego dwie główne postaci – Sawa i Lazar – zostały namalowane z nimbami.

Kwestię tę postaram się zinterpretować w dalszej części tekstu, ponieważ opisana kompozycja doskonale wprowadza nam drugą kategorię tematyczną Krypty. Stanowią ją freski przedstawiające sceny odwołujące się bezpośrednio do postaci patrona cerkwi dolnej – księcia Lazara. Są to np. „Budowa Ravanicy" (serb. *Zidanje Ravanice*) i „Przeniesienie relikwii świętego księcia Lazara" (serb. *Prenos moštiju svetog kneza Lazara*). Motywy te można zestawić z biblijnymi przedstawieniami życia i męki Chrystusa. Szczególnie że wedle ludowych przekazów to właśnie książę Lazar pozostaje wielkim przywódcą, który ginie z rąk Turków i aktem tym sankcjonuje ofiarę swego ludu poniesioną w imię Królestwa Niebieskiego oraz zbawienia, stając się tym samym wzorem władcy uświęconego i męczennika. Zatem jeśli książę Lazar miałby symbolizować „serbskiego Chrystusa", to odpowiednikiem Boga Ojca powinien być nikt inny jak święty Sawa – patron serbskiego prawosławia nazywanego świętosawiem (zob. Gil, 2005). Taka interpretacja mogłaby tłumaczyć przedstawienie obu postaci z nimbami w opisywanej wcześniej kompozycji. Dzięki takiemu zabiegowi ikonograficznemu zostają wyniesieni symbolicznie ponad innych, a także wyróżnieni jako patroni belgradzkiej świątyni.

[5] Znajdujący się nieopodal miasta Kraljevo Monaster Žiča założony został na początku XIII wieku, był pierwszą siedzibą zwierzchników SCP (w tym samego świętego Sawy). Według legend Bóg miał wskazać miejsce jego powstania, objawiając świętemu Sawie złotą nić łączącą niebo z tą lokacją miejscem. W ten sposób również tłumaczy się jego nazwę – serb. *žica* oznacza w dosłownym tłumaczeniu drut.

[6] Główna cerkiew Monasteru Studenica, tj. Bogorodična Crkva, stanowi miejsce spoczynku m.in. Stefana Nemanji, jego małżonki Anastazji oraz pierwszego serbskiego króla, Stefana. Jej fundatorem jest Stefan Nemanja.

Skoro książę Lazar uosabia zarówno władcę, jak i męczennika, w cerkwi jego pamięci znajdują się też freski, które przedstawiają figury symboliczne należące do obydwu kategorii. Utrwalony w serbskiej tradycji ikonograficznej motyw „Loza Nemanjića"[7] został w przestrzeni Krypty metaforycznie rozbity na cykl ikon upamiętniających wszystkich serbskich władców (którzy niemal od razu po śmierci byli ogłaszani świętymi). Władcy zostali podzieleni na trójki. Każda z nich posiada własnego świętego-patrona. Sama liczba trzy poprzez odniesienie do symboliki Trójcy Świętej uruchamia głęboko zakorzeniony w świadomości Serbów kod kulturowy, który wykorzystywany jest współcześnie przez serbskie środowiska nacjonalistyczne, głównie za sprawą gestu trzech rozstawionych palców (kciuka, wskazującego i środkowego). Gest ten to manifest serbskości, popularnie nazywany „tri prsta".

W przestrzeni Krypty do najważniejszych serbskich „trójc świętych" możemy zaliczyć freski przedstawiające:

1) świętego Stefana Pierwszego Koronowanego, świętego Stefana Nemanję, świętego Jovana Vladimira, którym patronuje święty cesarz Justynian, za którego czasów Bizancjum przeżywało rozkwit i który jako obrońca chrześcijaństwa walczył z pogaństwem (527–565). Ikona przedstawia pierwszych władców ziem serbskich. Perswazyjnie wyjątkowo trafnym zabiegiem jest zestawienie Nemanjiciów z Jovanem Vladimirem – władcą Dukli w latach ok. 990–1016, co może stanowić przejaw serbskiej myśli politycznej (w tym przypadku przekonanie o nierozerwalnym związku z ziemiami dzisiejszej, wedle narracji „rdzennie serbskiej" Czarnogóry) oraz wskazywać na mnogość serbsko-czarnogórskich dylematów identyfikacyjnych (zob. Gil, 2019).

2) świętego Dragutina, świętego Uroša, świętego Milutina, czyli tych, którzy niejako wprowadzili Serbię na terytorium Kosowa. Patronuje im święty cesarz Konstantyn (272–337).

3) świętego księcia Lazara, świętą księżnę Milicę (małżonkę Lazara), świętego despotę Stefana (ich syna), z patronem świętym Włodzimierzem Wielkim (ok. 960–1015).

Ostatni zbiór ikonografii, który można zaliczyć do kategorii męczenników, stanowią święci SCP niezwiązani bezpośrednio z dynastią Nemanjiciów (wyjątek stanowi jedynie przedstawienie świętego Sawy). Są to np. kapłani. Chrześcijaństwo, a zatem też Cerkiew Prawosławna, najogólniej rozróżnia świętych, którzy ponieśli śmierć męczeńską (męczenników), oraz świętych, którzy zmarli śmiercią naturalną – np. mnichów, biskupów, wyznawców, którzy potwierdzili

[7] „Loza Nemanjića" – (serb. *loza* – winorośl) powstałe w XIV wieku przedstawienie ikonograficzne z Cerkwi Chrystusa Pantokratora Monasteru Visoki Dečani, które ukazuje poczet władców z dynastii Nemanjiciów, później wielokrotnie replikowane.

swoją świętość życiem i/lub czynem, np. doznali cierpień w imię swej wiary (Przybył, 2006, ss. 206–207). Na freskach przedstawiających tych, których zaliczam do kategorii męczenników, podobnie jak w przypadku poprzedniego zbioru, zachowano podział na trójki.

Wyjątkiem, któremu chciałabym się przyjrzeć, są zbiorowe przedstawienia tzw. „nowomęczenników" (serb. *novomučenici*). Ikony te są wizualnym odniesieniem do dwudziestowiecznej serbskiej martyrologii narodowej. Wykorzystywanie tego tematu w przestrzeni Krypty zdaje się nieuniknione, ponieważ jest on również nieodłącznym elementem wciąż reinterpretowanej przez władzę oraz hierarchów cerkiewnych narracji narodowej. Już w latach osiemdziesiątych XX wieku patriarcha German wskazywał na Świątynię Świętego Sawy jako na materialny dowód serbskiego odrodzenia i przezwyciężenia przez Serbów wszelkich nieszczęść – począwszy od bitwy na Kosowym Polu, a skończywszy na Jasenovacu (Perica, 2006, s. 11). Obóz koncentracyjny Jasenovac pozostaje istotnym symbolem w serbskiej pamięci wspólnotowej. Jedno z przedstawień na ścianach Krypty to fresk „Nowych Męczenników z Jasenovaca" (serb. *Sveti Jasenovački Novomučenici*). Stanowi on jeden z częściej wykorzystywanych i reprodukowanych motywów ikonograficznych w nowo budowanych serbskich cerkwiach – serbskich nie w sensie terytorialnym, lecz jurysdykcyjnym. Jego obecność jest demonstracją kultywowania i wzmacniania pamięci zbiorowej; jest sposobem przypominania o pogromie ludności prawosławnej, żydowskiej i romskiej w obozie Jasenovac na terytorium faszystowskiego Niepodległego Państwa Chorwackiego (serb./chor. *Nezavisna Država Hrvatska*, NDH) podczas drugiej wojny światowej; a wreszcie – wskazuje, kto wedle narodowej opowieści był wtedy ofiarą, a kto oprawcą.

Na fresku „Nowych Męczenników z Jasenovaca" pojawia się również ewangeliczna fraza „Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, lecz duszy zabić nie mogą" (serb. *Ne bojte se onih koji ubijaju telo, a dušu ubiti ne mogu*; *Biblia Tysiąclecia*, 2003, Ewangelia wg Świętego Mateusza 10: 28). Bohaterom patronuje święty Jerzy (serb. *sveti Georgije*, *sveti Đorđe*), który nieprzypadkowo bierze ich pod opiekę. Jest wszakże świętym, który zabija smoka (serb. *Sveti Georgije ubiva aždahu*), bestię symbolizującą zło, w tym wypadku być może faszystowskie NDH. Odniesienie do Jasenovaca nie pozostaje jedynym motywem z czasów drugiej wojny światowej obecnym w przestrzeni Krypty. Kolejnym z nich jest fresk „Święci Nowi Męczennicy z Prebilovców" (serb. *Sveti Prebilovački Novomučenici*). Przypomina on o masakrze serbskiej ludności, w tym kobiet i dzieci, we wsi Prebilovci w Hercegowinie na początku kwietnia 1941 roku. Z rąk ustaszy[8]

[8] Ustasze (serb./chorw. *ustaše*) – powstała jeszcze przed II wojną światową organizacja, ruch faszystowski pod wodzą Ante Pavelicia, który stanowił główną siłę polityczną i paramilitarną na terytorium NDH.

zginęli wtedy prawie wszyscy mieszkańcy wioski, a ich domostwa zostały spalone. Przypadek prebilovčan nie był jednak odosobniony. W podobny sposób z mapy Bałkanów zniknęło wiele serbskich miejscowości znajdujących się na terenach, nad którymi kontrolę uzyskało NDH. Pamięć o pogromie ludności prawosławnej jest pielęgnowana od końca drugiej wojny aż do dzisiaj. Dlatego Slavko Goldstein, chorwacki historyk, w tytule swojej książki nazywa ten konfliktogenny 1941 rok „rokiem, który powraca"; najtragiczniej powrócił on w 1991 roku, kiedy wybuchła jugosłowiańska wojna lat dziewięćdziesiątych.

Przedstawienia ikonograficzne odwołujące się do wydarzeń drugiej wojny światowej oraz ich utrwalanie w świadomości i sztuce cerkiewnej stanowią kolejny dowód, że ówczesny serbsko-chorwacki konflikt etniczno-religijny nadal przesądza o relacjach w regionie. We wnętrzu Krypty wybrzmiewa bowiem jednoznaczny głos oskarżenia. Należałoby zadać pytanie, czy ikonograficzny program tu utrwalony jest manifestem antyfaszystowskim, czy raczej antychorwackim? Wzajemne oskarżenia i resentymenty stały się wszakże impulsem do rozpalenia konfliktu etnicznego w latach dziewięćdziesiątych, który – można by powiedzieć: jak na ironię historii – rozpoczął się od ogłoszenia niepodległości Republiki Chorwackiej w 1991 roku. Niepokoi on swoją cykliczną powtarzalnością.

Rozważając historię relacji polsko-niemieckich, Aleida Assmann zwraca uwagę na niebezpieczną dla stosunków pomiędzy tymi dwoma państwami „asymetrię wspomnień". Przyglądając się obecnym serbsko-chorwackim dyskusjom historycznym i kulturowym, można zauważyć, że występujące w przestrzeni publicznej narracje, np. o wydarzeniach drugiej wojny światowej, różnią się na tyle, że uniemożliwiają przeprowadzenie dialogu. Bez niego trudno o pełną normalizację stosunków politycznych. Za przykład ilustrujący opisywaną asymetrię serbsko-chorwackich „wspomnień" można uznać figurę pamięci, którą stanowią nowi męczennicy. Istnienie tejże asymetrii prowadzi do niekończącej się polemiki transnarodowej, która wpływa na jakość relacji międzykulturowych w regionie (Assmann, 2019 s. 19).

## Złota Serbia

Nowi męczennicy wskazują na nową ideologię, a raczej ideologię reaktywowaną i reinterpretowaną – dopełnioną i opartą na micie średniowiecznego państwa serbskiego. Klucza interpretacyjnego tej wizji dziejów należy szukać w XX wieku, kiedy to narrację o przeszłości narodu konstruowano z jednej strony poprzez bezpośrednie odniesienie do czasów dawnych,

np. do świetności państwa Nemanjiciów czy bitwy na Kosowym Polu, a z drugiej poprzez przywołanie nie tak odległych w czasie, żywo obecnych w pamięci zbiorowej „nowych bitew", czyli konfliktów z okresu drugiej wojny światowej.

Fundament przedstawionej w centralnej serbskiej świątyni teologii narodowej stanowią wiara prawosławna oraz sławni przodkowie, w tym też ci „nowi przodkowie", którzy współcześnie sankcjonują istnienie Serbii w porządku sakralnym przez swoją męczeńską śmierć. Programowa reaktywacja religii metaforycznie przywraca harmonijne współdziałanie władzy świeckiej i duchowej – średniowieczny diarchiczny system, który niegdyś doprowadził Serbię do rozkwitu ujmowanego w kategoriach „złotego wieku". Czy współcześni architekci polityki kulturowej, np. politycy, hierarchowie cerkiewni, próbują ukazać wyobrażonemu przez siebie odbiorcy nie tyle Niebiańską Serbię, ile Złotą Serbię, którą przy pomocy narzędzi wizualnych przedstawiają jako uświęconą i przepełnioną bogactwem duchowym? Czy zgodnie z projektowanym przez nich przekazem, „prawdziwa" Serbia to (Niebiańska)-Złota Serbia, której prospektywne oblicze ujawnia się na cerkiewnych polichromiach? Wizualne rozpoznanie Niebiańskiej Serbii zbiega się z myśleniem wywodzącym się z teologii ikony, które można odzwierciedlić zdaniem: „Ikona nie jest zwrócona wstecz, do raju ziemskiego, do historii, jest zwrócona do królestwa Bożego, do przyszłości" (Paprocki, 2012, s. 144). Ikony są wykorzystywane jako narzędzie w procesie (re)konstruowania pamięci zbiorowej, która warunkuje, jak to, co przeszłe, będzie postrzegane właśnie w przyszłości.

Jak wynika z powyższych rozważań, semiotyczny wymiar wnętrza Krypty może być traktowany jako odzwierciedlenie projektu kulturowego i polityki pamięci zapoczątkowanych w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Naród funkcjonuje w nich jako wspólnota etniczna tożsama z religijną. Program ten jest zorientowany narodowo czy wręcz nacjonalistycznie i pozostaje sprzężony ze zjawiskiem nowej religii politycznej i stanowiącego jej rdzeń kultu nacji (Malešević, 2011, s. 102). Kryptę można potraktować również jako swoisty pomnik wystawiony narodowi przez rządzących polityków i hierarchów cerkiewnych, którzy – zgodnie z zasadą soborowości – zwracają się do żywych poprzez zmarłych. A pomniki – na co zwraca uwagę Aleida Assmann – częściej niż sygnał „pamiętajcie" wysyłają do swoich odbiorców komunikat „nie wolno wam zapomnieć" (Assmann, 2019, s. 197). Gloryfikacja w imię narodu jest zabiegiem powszechnie znanym i potwierdza, że ofiara i żałoba bardziej efektywnie konstytuują wspólnotę niż radość. Pomniki sławią naród i zwycięstwa, a raczej – za socjologiem Todorem Kuljiciem – sławią zwycięstwo w walce o pamięć o określonych wydarzeniach i wartościach (Kuljić, 2014,

ss. 273–275). Czy zatem ikonograficzna wizja teologii serbskiego narodu wyrasta nie tylko z potrzeby sławienia wielkich przodków, ale także z polityki przywoływania zdarzeń traumatycznych prowadzonej przez jej projektantów?

## Bibliografia


Assmann, A. (2019). *Między historią a pamięcią: Antologia* (M. Saryusz-Wolska, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Assmann, J. (2020). *Pamięć kulturowa: Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (A. Kryczyńska-Pham, Tłum.). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Atanasov, D. (2019). *Intervju Jovan Atanacković: Hram naših pobeda i iskušenja*. Ekspres.net. https://www.ekspres.net/scena/intervju-jovan-atanackovic-hram-nasih-pobeda-i-iskusenja

Bandić, D. (2008). *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko: Ogledi o narodnoj religiji*. Knjižara Krug.

Bandić, D. (2010). *Narodno pravoslavlje*. Biblioteka XX Vek.

Barthes, R. (2009). *Podstawy semiologii* (A. Turczyn, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Bartnik, C. S. (1999). *Teologia narodu*. Tygodnik Katolicki „Niedziela".

*Biblia Tysiąclecia*. (2003). Biblia Tysiąclecia Online. https://biblia.deon.pl/menu.php?st_id=1

Czamańska, I., & Leśny, J. (2015). *Bitwa na Kosowym Polu 1389*. Wydawnictwo Poznańskie.

Čolović, I. (2014). *Bałkany – terror kultury* (M. Petryńska, Tłum.). Wydawnictwo Czarne.

Čolović, I. (2016). *Smrt na Kosovu Polju: Istorija kosovskog mita*. Biblioteka XX vek.

Eliade M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności* (R. Reszke, Tłum.). Wydawnictwo KR.

Evdokimov, P. (2003). *Sztuka ikony: Teologia piękna* (M. Żurowska, Tłum.). PROMIC Wydawnictwo Księży Marianów.

Florenski, P. (1984). *Ikonostas i inne szkice* (Z. Podgórzec, Tłum.). Instytut Wydawniczy Pax.

Gil, D. (2005). *Prawosławie: Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Gil, D. (2019). *Dylematy identyfikacyjne w obrębie serbsko-czarnogórskiej kulturosfery: Dawne i współczesne modele (auto)refleksji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Goldstein, S. (2007). *1941: Godina koja se vraća*. Liber.

Jazykowa, I. (1998). *Świat ikony* (H. Paprocki, Tłum.). Wydawnictwo Księży Marianów.

Jovanović, J. (2015). *Freska kao moderna*. Novimagazin.rs. https://novimagazin.rs/zivot-i-ljudi/90053-freska-kao-moderna

Jović, G. (2015). *Ikona danas i iskustvamoderne umetnosti*. Novimagazin.rs. http://www.novimagazin.rs/opusteno/ikona-danas-i-iskustva-slikarstva-moderne-umetnosti

Kuljić, T. (2014). *Tanatopolitika: Sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Čigoja štampa.

Kurz, I. (2012). Wobec obrazu – wobec świata: Projekt antropologii kultury wizualnej. W I. Kurz, P. Kwiatkowska, & Ł. Zaremba (Red.), *Antropologia kultury wizualnej: Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 9–20). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Malešević, M. (2011). Pravoslavlje kao srž „nacionalnog bića" postkomunističke Srbije. W M. Malešević, *Ima li nacija na planeti Ribok? Ogledi o politikama identiteta* (ss. 71–100). Srpski Genealoški Centar.

Mitchell, W. J. T. (2012). Pokazać widzenie (Ł. Zaremba, Tłum.). W I. Kurz, P. Kwiatkowska, & Ł. Zaremba (Red.), *Antropologia kultury wizualnej: Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 57–67). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Paprocki, H. (2012). Problem ikony. W I. Kurz, P. Kwiatkowska, & Ł. Zaremba (Red.), *Antropologia kultury wizualnej: Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 140–146). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Perica, V. (2006). *Balkanski idoli II: Religija i nacionalizam u jugoslovenskim državama* (S. Glišić & S. Miletić, Tłum.). Biblioteka XX vek.

Prodanović, M. (2010). Na sliku cele zemlje. W S. Pejić & M. Prodanović, *Ruka, boja, hram* (ss. 9–79). Službeni glasnik.

Przybył, E. (2006). *Prawosławie*. Wydawnictwo „Znak".

Rapacka, J. (1993). *Dawna literatura serbska i dawna literatura chorwacka*. Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.

Wojciechowski, J. S. (2015). *Władze widzenia: Post-świecka kultura wizualna*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wolińska, A. (2004). Semiotyka ikony Pawła Florenskiego i Borysa Uspieńskiego: Pomiędzy snem a jawą. *Sztuka i Filozofia*, *24*, 140–148.

Zidanje Ravanice. (1973). W V. Đurić, *Antologija narodnih junačkih pesama* (ss. 208–211). Srpska Književna Zadruga.

## The Temple of Serbian Victories and Temptations: A Contribution to the Visual Theology of the Nation

On the map of modern Belgrade, the Temple of Saint Sava is an object with a unique and complex symbolism. Its construction started in the 1930s and is still in progress: so far only the Crypt – the Orthodox church of Saint Prince Lazar – has been completed and richly decorated. This article considers the iconographic representations of Serbian historical figures found there, treating them as an example of the visual theology of the nation – Serbian nation. The aim of the study is to deconstruct self-beliefs about the spiritual condition of the Serbs and the mechanisms of mythologisation of the national past, which determine the perception of the community and its fate. Applying tools taken from semiotics, I analyse

and interpret particular categories of iconography, a set of images that creates a socially shared symbolic meaning.

**Keywords:**

Serbia; Temple of Saint Sava; Orthodoxy; iconographic representation; icon; visual theology of the nation

## Świątynia serbskich zwycięstw i pokus. Przyczynek do wizualnej teologii narodowej

Na mapie współczesnego Belgradu Świątynia Świętego Sawy jest obiektem o wyjątkowej i złożonej symbolice. Jej zapoczątkowana w latach 30. XX wieku budowa trwa nadal, ukończona i bogato ozdobiona jest jedynie Krypta – dolna cerkiew pod wezwaniem świętego księcia Lazara. W tekście rozważam problematykę znajdujących się tam przedstawień ikonograficznych postaci znanych z serbskiej historii, traktując ten przekaz jako przykład wizualnej teologii narodu serbskiego. Zastanawiam się, w jaki sposób przestrzeń sakralna może wyrażać (auto) przekonania Serbskiej Cerkwi Prawosławnej o kondycji duchowej Serbów. Celem artykułu jest dekonstrukcja mechanizmów mitologizacji narodowej przeszłości, która to warunkuje postrzeganie własnych losów poprzez wspólnotę. Za pomocą narzędzi zaczerpniętych z semiotyki dokonuję analizy i interpretacji podzielonej na kategorie ikonografii stanowiącej zbiór obrazów, który może generować społecznie uwspólniony sens symboliczny.

**Słowa kluczowe:**

Serbia; Świątynia Świętego Sawy; prawosławie; przedstawienia ikonograficzne; ikona; wizualna teologia narodu

**Citation:**
Feder, A. (2020). Świątynia serbskich zwycięstw i pokus: Przyczynek do wizualnej teologii narodowej. *Adeptus*, *2020*(16), Article 2239. https://doi.org/10.11649/a.2239

**Publication History:**
Received: 2020-02-05; Accepted: 2020-11-12; Published: 2020-12-31